Bogdan POCIEJ

MUZYKA – SZTUKA SZLACHETNA

Muzyka może być nazwana formą harmonijnej organizacji czasu przez substancję dźwiękową. Muzyka swoją dźwiękową formą ruchu zdolna jest przeciwstawić się temu poczuciu czasu, które nas wewnętrznie wyniszcza, wypala, doprowadza do egzystencjalnej rozpaczy: odczuciu i przeżywaniu czasu jako złej, wszystko niszczącej siły.

„Człowiek, co nie ma w swych piersiach muzyki,
którego rzewne nie wzruszają tony,
Do zdrad, podstępów, grabieży jest skłonny,
Duch jego ciężki jak ciemności nocne,
A myśli jego tak jak Ereb czarne".
(Szekspir, *Kupiec wenecki*, przełożył Leon Ulrich).

„Du holde Kunst..." (z pieśni Schuberta *An die Musik*)

1.

Wrodzona szlachetność muzyki będzie punktem wyjścia naszych rozważań podejmujących stary problem muzycznego ethosu. Tak bowiem odczuwamy i pojmujemy muzykę wszyscy jej prawdziwi miłośnicy (umiłowanie zaś muzyki tym się różni od zamiłowania do innych sztuk, że jest bardziej zbliżone – w temperaturze, dynamice, napięciu – do rzeczywistej miłości). Jest ona dla nas w swej istocie, w swym istnieniowym rdzeniu, czysta i dobra. Jest taka w pierwszym wrażeniu i doznaniu, i w pierwszej refleksji. Wszelkie natomiast dywagacje o jej ambiwalencji, o dwuznaczności etycznej i moralnej obojętności, przychodzą później, jako owoc umysłu przetrawionego filozofowaniem, może i zmęczonego refleksją. Ująć to można tak: dla umysłu mądrego, umysłu mędrca, ufającego intuicjom prostym i głębokim, muzyka jest sztuką czystą i szlachetną; dla umysłu mędrkującego, choćby ten umysł należał do wybitnego twórcy, filozofa (można wszak być nieprzeciętnym kompozytorem, muzykiem, muzykologiem a mimo to nie kochać muzyki) muzyka jest sztuką nie- (lub nie całkiem) czystą, moralnie „podejrzaną".

Właściwy więc muzyce jest ethos szlachetności. Muzyka jest dobra (szlachetność to niemal synonim dobra), jest dobrem, w sposób podstawowy dlatego, że istnieje, że się przejawia, na nas oddziałuje, że możemy jej słuchać, czytać ją i grać, że zdolna jest nas przeniknąć. Ethos szlachetności jest odwieczną cechą muzyki. Tak muzykę odczuwały i pojmowały od paru tysiącleci niezliczone pokolenia ludzi światłych, partycypujących w wysokich kulturach świata. W naszym zaś, śródziemnomorskim, zachodnim kręgu kultury, tak muzykę odczuwano i pojmowano co najmniej od czasów szkół

pitagorejskich. Wiązało się takie pojmowanie z kosmiczno-humanistyczną koncepcją muzyki i muzyczności oraz z jej religijnym aspektem. Tu zresztą, w greckiej koncepcji muzyki – z której wywodzi się i nasze teoretyczne pojmowanie muzyki – rysują się już kanony wartościowania i oceny, podstawy przyszłej aksjologii. Nie każda mianowicie muzyka jest dobra, lecz tylko ta, która rzeczywiście uczestniczy w paidei, tzn. pomaga kształtować dusze, ciała i charaktery; wychowawczy ethos muzyki wiązano z odpowiednimi skalami, tetrachordami i rytmami. Dobra jest muzyka, która aktywizuje, uzdalnia do działania a w konsekwencji czyni człowieka dobrym i pięknym. Zła jest muzyka, która rozleniwia, bądź wprowadza w bezrozumne odurzenie, „szał". W idealnym państwie Platona rozróżnia się, osądza i wartościuje gatunki i rodzaje muzyki według jej funkcji wychowawczych i, by tak rzec, państwowotwórczych.

Utopia Platońska nie cieszy się dziś sympatią, aczkolwiek widzimy i sądzimy ją powierzchownie i „resentymentalnie", jako że skaziły ją nam złowrogie cienie totalitaryzmów XX wieku. Nie miejsce tu na polemikę z krytykami i apologię Platona w kwestii państwa idealnego, Platońskiej koncepcji państwa, której nie sposób wykrawać z całej metafizyki, ontologii, teologii i poezji, z całości Platońskiego dzieła poetycko-dramatyczno-filozoficznego. Pozostając przy kwestii muzyki: zadziwia nas tu i zaskakuje przenikliwa intuicja greckiego umysłu, rzutująca w przyszłość nauki, filozofii, estetyki, psychologii o przeszło dwa tysiąclecia naprzód. Niepokojące przeświadczenie o destrukcyjnym wpływie muzyki odezwie się mianowicie na przełomie epoki romantyzmu u Lwa Tołstoja (*Sonata Kreutzerowska*), a później u Tomasza Manna (nowela *Tristan*). Znamienny w ogóle dla późnego romantyzmu duch podejrzliwości (moralizatorski?) obejmie także muzykę – u Tołstoja muzykę w ogóle, podobnie jak i ogólnie – sztukę; u Mannna, z większą kunsztownością i ironicznym wyrafinowaniem, muzykę w jej stadium maksymalnej „hipertrofii uczuć", w apogeum potęgi „pesymistycznego" emocjonalizmu – ekspresję uczuciową muzyki Ryszarda Wagnera. W późnoromantycznej „modernistycznej" i „symbolistycznej", głębokiej i przenikliwej świadomości muzyki (a taką niewątpliwie miał Tomasz Mann) tkwi istotne ziarno starogreckiego Platońskiego ethosu. Świadomość muzyki z przełomów wieków i epok, zdominowana i kształtowana przez sztukę Wagnera, szczególnie jest uczulona na uwodzącą – czarodziejską – siłę muzyki, ambiwalentną z moralnego i etycznego punktu widzenia. Czyż takie odczucie muzyki nie podważa aby odwiecznego przeświadczenia o jej wrodzonej szlachetności – i o jej ethosie?

2.

Jeśli nawet etyczna strona i moralna reputacja muzyki poddana zostaje w wątpliwość, to nie umniejsza się bynajmniej (przeciwnie, potęguje) po-

czucia muzyki jako sztuki p i ę k n e j. W świadomości symbolistycznej i modernistycznej estetyczny rdzeń muzyki intensywnieje; skądże bowiem płynie ta bezprzykładna moc uwodzenia, zniewalania, jeśli nie z piękna? Ono właśnie zdaje się być naczelnym i niezwruszonym atrybutem muzyki i muzyczności. Powiedzieć można, że piękno – piękność – muzyki wynika z samej jej definicji; a także z jej przyczyny celowej: powołana jest do tego, żeby być piękną, żeby samym swoim istnieniem zaświadczać o pięknie, o realności piękna. Muzyka ma być piękna – jest to warunek konieczny jej istnienia i funkcjonowania. Piękno muzyki jest czymś oczywistym i zasadniczo nie podlega dyskusji. Piękno zaś utworu muzycznego umożliwiają, gwarantują i zabezpieczają zasady, prawa oraz systemy komponowania.

Piękno jest warunkiem istnienia muzyki, a tym samym sprawdzianem jej prawdziwości – albowiem prawdziwe jest tylko to, co istnieje rzeczywiście. Imperatyw piękna muzycznego obowiązywał przez wieki w kulturach wysokich; w naszej zachodniej kulturze, aż do przełomu stuleci XIX i XX. Dopiero w XIX wieku późnoromantyczna hipertrofia wyrazu uczuciowego, narastająca supremacja ekspresji emocjonalnej oraz wzrastająca potrzeba efektu podważyły i zrelatywizowały kanon muzycznego piękna; piękno i muzyczność przestały być synonimami; piękno oddzieliło się od muzyki; zrazu jeszcze niedostrzegalnie, potem coraz wyraźniej. A muzyka, chcąc wyrażać coraz lepiej, więcej, pełniej – zmierzała, sama o tym nie wiedząc, w stronę etyki i wartości etycznych.

W ten sposób dochodzimy do drugiego z dwóch największych przełomów w dziejach muzyki i świadomości muzycznej kultury Zachodu (pierwszy – w XVI i XVII wieku – wiązał się z przełomem kartezjańskim w umysłowości i oznaczał odkrycie dla muzyki nowej przestrzeni ekspresji emocjonalnej, a w konsekwencji – nowej koncepcji formy). Nazwijmy ten drugi przełom, z początków naszego wieku, ekspresjonistycznym. Jego zwiastunem jest Gustaw Mahler (1860-1911), a inicjatorami i „architektami" trzej kompozytorzy wiedeńscy: starszy – mistrz – Arnold Schönberg (1874-1951) i nieco młodsi Alban Berg (1885-1935) i Anton Webern (1883-1945). Do niedawna jeszcze kronikarze i badacze dziejów muzyki naszego stulecia centralnych ognisk przełomu upatrywali w kręgach francuskich (paryskich). Dziś widzimy wyraźnie, że główne centra istotnie nowej muzyki tkwiły w kulturze Wiednia. O ile tamten przełom sprzed trzech wieków fundował nową muzykę w nowej, wydatnie poszerzonej, przestrzeni emocjonalnej, tak ten „ekspresjonistyczny" redukował ową przestrzeń, „wysuszał" emocje, a nową formę, nowy „model" i koncepcję utworu fundował na glebie wyjałowionej z uczuć, w niemalże całkowitej próżni uczuciowej. Skąd więc ta nazwa „ekspresjonizm", wskazująca na pokrewieństwa wiedeńskiej szkoły nowej muzyki z późniejszym ekspresjonizmem literackim, teatralnym, malarskim i filmowym? Stąd, że chodziło teraz o czystą ekspresję dźwiękowego tworzywa (materii) i muzycznej formy, pozbawioną odniesień do romantycz-

nej „mowy uczuć" (którą jeszcze w dużej mierze posługiwał się Mahler). Nowy model formy utworu muzycznego, jaki się rysował w pracowniach młodych kompozytorów wiedeńskich, zawierał w sobie nowo postawione i sformułowane pytanie o prawdę i prawdziwość muzyki. Estetyka muzycznego ekspresjonizmu, rysująca się w pierwszych dekadach naszego wieku (znakomiciej później sformułowana i zinterpretowana przez Theodora Adorno w *Filozofii nowej muzyki*), miała wyraźny rdzeń etyczny, jeśli nie była wprost nową estetyką muzyki. W stosunku do estetyki klasycznej i romantycznej pojęcie piękna przesuwało się na plan daleki, niemal znikało z pola widzenia. W centrum była teraz kwestia wyrazu, wyrażania, ekspresji; w odmiennym wszakże znaczeniu niż romantyczne (tj. miękko-uczuciowe i przestylizowane). Muzyka winna wyrażać nie jakieś rzekomo prawdziwe, a w gruncie rzeczy zawsze skonwencjonalizowane, uczucia, ale wprost (podpowiedzmy to ekspresjonistom) p r a w d ę b y c i a, prawdę egzystencji, prawdziwość istnienia; wyrażać zasadnicze modi świata i ludzkiej w nim egzystencji: niepokój, pęknięcie, rozdarcie, dysharmonię, konflikt, walkę, dramat. Wyrażać nie przez namiastki ludzkich uczuć, na modłę romantyczną, ale wprost całą swoją materią dźwiękową w jej mikroelementach, nerwowym dreszczem, ruchem i pulsem, także swoistym skrzywieniem i „zduszeniem" romantycznych idiomów wyrazowych – deformacją formy.

W tym wszystkim była to estetyka osobliwie dwoista: postulatowi prawdy, prawdziwości ekspresyjnej, adekwatności wyrazu, towarzyszyło przeświadczenie o bezwzględnej autonomii muzyki, autonomiczności utworu muzycznego. Z tego poczucia, zakorzenionego w wiekowej tradycji dyscypliny pracy kompozytorskiej według reguł i ścisłych systemów komponowania, rodzi się i wyrasta koncepcja nowej formy, nowy, aforystycznie skondensowany model utworu muzycznego (u Schönberga – w *5 utworach* op. 16; u Weberna – W *6 utworach na orkiestrę* op. 6; u Berga wreszcie w *3 utworach orkiestrowych* op. 6). Dwoiste jest też, jak można mniemać, samo pojęcie prawdy i prawdziwości, odniesione do muzyki „ekspresjonistycznej". Z jednej więc strony, utwór muzyczny prawdziwy to tyle, co istniejący wyraziście, mocno; znamionujący się mocą istnienia; kryterium prawdy jest tu egzystencjalne. Z drugiej zaś strony, muzyka jest tym prawdziwsza im lepiej, bardziej adekwatnie wyraża prawdę bycia; kryterium prawdy jest tu ekspresyjne.

3.

„Albowiem wszystko jest raz na zawsze uporządkowane w rzeczach z takim ładem i odpowiedniością wzajemną, jak tylko to jest możliwe, skoro najwyższa mądrość i dobroć mogą działać jedynie w najdoskonalszej harmonii; teraźniejszość jest brzemienna przyszłością, to, co nastąpi, możemy odczytać w tym, co minęło, to, co odległe, jest wyrażone w bliskim. Można by

w każdej duszy poznać piękno wszechświata, gdyby dało się rozwinąć wszystkie jej zwoje, które w sposób widoczny rozwijają się dopiero z upływem czasu", stwierdza Gottfried W. Leibniz[1]. A gdzie indziej: „Muzyka czaruje nas, choć jej piękno polega jedynie na odpowiedniości liczb i na tym, że, choć tego nie zauważamy, dusza nasza wciąż oblicza ruch i drganie ciał współdźwięczących. Przyjemności, jakie wzrok znajduje w proporcjach, są tej samej natury, jak również te, które są przyczyniane przez inne zmysły, sprowadzają się do czegoś podobnego, choć nie umiemy wytłumaczyć tego wyraźnie"[2].

Czy można z muzyki całkowicie wyeliminować piękno, a zachować przy tym jej istotną muzyczność, bycie muzyką? Pytanie pozornie akademickie, retoryczne; w istocie zaś, jak mniemam, sygnalizujące problem wielkiej wagi: pytamy wszak o „być albo nie być" muzyki, o rację dostateczną jej istnienia. Odpowiedź na to pytanie będzie, naturalnie, uwarunkowana taką lub inną estetyką, nastawieniem estetycznym wobec muzyki. Osobiście jestem głęboko przekonany, że wyrugowanie piękna z muzyki godzi w samą jej istotę, każdy cios w piękno jest ciosem w samą muzykę. Każde zakwestionowanie wartości piękna muzycznego jako takiego kwestionuje wprost muzykę samą, podaje w wątpliwość jej wartość najistotniejszą, ta bowiem jest nierozłącznie związana z pięknem.

W naszym tak okrutnym dwudziestym stuleciu sztukę poddano również nieludzkim „próbom": totalnej aformalności – deformacji i bezwzględnej eliminacji pierwiastka piękna. W ogólnej świadomości estetycznej naszego stulecia (jeśli o takiej świadomości jako wypadkowej wielości prądów i orientacji mówić można w ramach naszej niegdyś „zachodniej" kultury) pojęcie piękna zrelatywizowało się. Nie jest już ono atrybutem sztuki ani naczelną wartością estetyczną; nie znajduje się też w centrum problematyki estetycznych systemów. Powiedzieć można, że również muzyka, za sprawą głównie ekspresjonizmu, zaprzeczyła swojej, przysługującej jej i niepodważalnej od wieków piękności, sprzeciwiła się własnej wrodzonej chęci podobania się. I choć dużo jeszcze piękna muzycznego powstanie w naszym wieku, a w latach ostatnich mówić można o jego odrodzeniu i nowym rozkwicie, to przecież doświadczenie ekspresjonistyczne, a potem silne prądy bruitystyczne, turpistyczne, deformacyjne, dekompozycyjne, „kolażowe", destrukcyjne, nawiedzające muzykę z mniejszą lub większą siłą, skutecznie osłabiały wiarę w piękno muzyki. Nie zdołały jednak na szczęście całkowicie zniszczyć jego potrzeby; ta bowiem wynika wprost z rdzennych właściwości ludzkiej natury. Naturalną skłonnością człowieka jako istoty duchowej jest pragnienie dobra a nie zła, prawdy a nie fałszu, harmonii a nie dysharmonii, miłości a nie nienawiści, piękna a nie brzydoty.

---

[1] *Zasady natury i Łaski...* w: *Wyznanie wiary filozofa*, Warszawa 1969 s. 291.
[2] Leibniz, dz. cyt. w: W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 442.

Piękno w swej istocie jest sugestywnym, poruszającym i przenikającym znakiem-symbolem harmonii uniwersalnej i przedustawnej (której pojęcie Leibniz uczynił ośrodkiem swego filozoficznego systemu). Do takiej harmonii jako stanu idealnego w oczywisty sposób tęsknimy, takiej harmonii pragniemy, jeśli tylko jesteśmy ludźmi w normalnym sensie, taką harmonię przeczuwamy – choć niemal wszystko, w istnieniu naszego ziemskiego świata zdaje się takiej harmonii zaprzeczać. A nie znajdując raczej tej harmonii w codziennej „twardej" rzeczywistości, tym bardziej pragniemy ją wydobyć z tworzywa artystycznego, urzeczywistnić, przedstawić w sztuce, wywołać – poprzez piękno czy w pięknie. Jeśli o muzykę chodzi, to możemy się tą harmonią karmić do woli, czerpiąc z zasobów muzyki przeszłości – aż do początków naszego stulecia. Chcielibyśmy jednak również żeby ta harmonia – w pięknie – urzeczywistniała się również w muzyce nowo powstającej. Chcielibyśmy, żeby muzyka ciągle na nowo, w odnawianym akcie twórczym, potwierdzała swój udział w transcendentaliach.

4.

W jakiż jednak sposób muzyka, ta sztuka tyleż „zmysłowa" i „uczuciowa" co „abstrakcyjna" (której walorem ale i brakiem jest „asemantyczna bezpojęciowość") może uczestniczyć bezpośrednio w Bycie, Prawdzie, Dobru i Pięknie?

Jak się wydaje, dwoma zasadniczymi sposobami: Po pierwsze – poprzez własną, immanentną moc estetyczną – siłę czystego piękna. Po drugie – poprzez zawartą w sobie siłę symboliczną, symbolotwórczą, transcendującą muzykę poza własną estetyczność. Tak więc partycypację muzyki w transcendentaliach uzasadniać można z dwóch zasadniczo przeciwnych punktów widzenia, z dwóch odmiennych pozycji estetycznych: estetyki autonomicznej (czyste piękno, czysta forma); estetyki heteronomicznej (symbolizm). Muzyka uczestniczy w transcendentaliach – pojęciach, kategoriach wynikających z odwiecznego porządku bytu – bezpośrednio (tj. bez pośrednictwa języka – słów – pojęć) i substancjalnie (tj. samą swoją czystą, zasadniczą, esencjalną strukturą dźwiękową, esencjalną dźwiękowością); i właśnie ową substancjalnością różni się jej uczestnictwo od uczestnictwa innych sztuk, w których zawsze symbolika Dobra, Prawdy, Piękna jest jakoś zapośredniczona.

Poczucie transcendentaliów, intuicja Dobra, Prawdy, Piękna jest człowiekowi wrodzona. Dzięki temu poczuciu (wierze?) ludzkość trwa i rozwija się – mimo wszystko. I właśnie w muzyce tkwią kolosalne możliwości potwierdzenia owej fundamentalnej aksjologicznej intuicji – wiary w transcendentalia. Muzyka zdolna jest więc urzeczywistniać odwieczną tęsknotę człowieka do harmonii uniwersalnej i z góry ustanowionej. Ta cecha wynika z istoty muzyki i uzasadnia jej sens. Wszelkiej muzyki istotnej i prawdziwej, nie tylko tej wywodzącej się z tradycji judeo-greckich, w której kręgu zosta-

liśmy wychowani. Muzyka tedy wszelkich kultur na świecie zawiera jeden niezmienny duchowy rdzeń – w naszej cywilizacji jedynie przytłumiony, przysłonięty przez ciągły rozwój-zmianę – mianowicie przeświadczenie o transcendentnym odniesieniu muzyki, o jej aspekcie metafizycznym i kosmicznym: jakkolwiek powołuje ją do życia człowiek, to przecież wynika ona w swych zasadach z porządku nad-ludzkiego. Takie myślenie o muzyce, najcenniejsze, taka jej świadomość znowu się dzisiaj odradza w młodym i najmłodszym pokoleniu kompozytorów.

Muzyka zdolna jest swoją substancją – ruchem – strukturą przedstawić uniwersalną Harmonię jako rdzenną zasadę Bytu; nie tylko w perspektywie idei, jako nieosiągalny ideał, ale przedstawić wprost, w konkretnie dźwiękowym uobecnieniu dla nas. Żadna bowiem inna sztuka nie wnika tak bezpośrednio w zasadniczy wymiar naszej egzystencji jakim jest czas. Muzyka może być nazwana formą harmonijnej organizacji czasu przez substancję dźwiękową. Muzyka swoją dźwiękową formą ruchu zdolna jest przeciwstawić się temu poczuciu czasu, które nas wewnętrznie wyniszcza, wypala, doprowadza do egzystencjalnej rozpaczy: odczuciu i przeżywaniu czasu jako złej, wszystko niszczącej siły. Muzyka może nas z tego poczucia chaosu czasu uleczyć, ponieważ i dla niej czas jest zasadniczym medium, nad którym jednak panuje, które urabia i organizuje; w tym sensie mówić można, że czas jest również tworzywem czy materią dla muzyki. Czas – ten „niszczący", „destrukcyjny", „chaotyczny", pożerający wszystko co istnieje – zdaje się być główną przeszkodą dla pełnego odczucia harmonii przedustawnej i uniwersalnej. Muzyka, organizując czas, przeszkodę tę usuwa. Chaotyczny nurt, przepływ, pęd zmienia się w wypełnianie, nasycanie czasoprzestrzeni estetycznej pięknem dźwiękowych struktur. Czas potoczny, czas codzienności wypełnia się konstelacjami zdarzeń muzycznych, rządzonych i związanych wyższą, nadrzędną logiką formy.

Aby nie być gołosłownym i tym moim apologetycznym uwagom o ethosie muzyki przydać jakiś określony i stosowny przykład muzyki samej, odwołam się do dzieła, które w kulturze Zachodu stanowi jak dotąd najsilniejsze ognisko, syntezę najwyższej myśli kompozytorskiej. *Sztuka fugi – Die Kunst der Fuge* (1750) – ostatnie dzieło J. S. Bacha, wielka kompozycja cykliczna, łańcuch wariacyjny dziewiętnastu utworów (fug i kanonów) na jeden zasadniczo temat i na jedną wyjściową fugę prostą, zwieńczony fugą trój-tematową, może być znakomitym i jedynym właściwie w swoim rodzaju przykładem na to, jak muzyka zdolna jest realizować, symbolizować, wyrażać – w formie wysoce złożonej i maksymalnie doskonałej – Leibnizjańskie intuicje i koncepcje harmonii z góry ustanowionej.

Wrodzona istocie ludzkiej tęsknota do harmonii uniwersalnej, w filozofii nowożytnej najdobitniej i najobszerniej wyartykułowana przez Leibniza, zawiera w sobie szczególnie mocne poczucie wartości naczelnych – Dobra, Piękna, Prawdy, Miłości i Świętości – w całej ich jedności, wspólnocie. Jed-

ność ta polega na tym, że każde z owych pięciu pojęć jest kategorią właściwie równorzędną wobec pozostałych, każde też może jak gdyby stawać się ogniskiem, centrum ożywiającym i poruszającym pozostałe kategorie. W sferze sztuki, owej wyższej a zarazem powszechnej formie naszej ludzkiej egzystencji, tym ogniskiem ożywiającym, spiritus movens wartości naczelnych jest piękno; jest ono i pozostanie sednem każdej prawdziwej estetyki. Piękno muzyki – piękno romantyczne i klasyczne, zmysłowo-uczuciowe i umysłowe, intensywne i ekstensywne, piękno blasku (claritas) i piękno proporcji – harmonizując w medium czasu naszą egzystencję, porusza tym samym struny dobra, prawdy, miłości i świętości.